

L'Estoire de Griseldis

drame laïc

Olsen, Michel

Published in:
Pré-textes franco-danois : arbejdspapirer

Publication date:
2001

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

Citation for published version (APA):
Olsen, M. (2001). L'Estoire de Griseldis: drame laïc. *Pré-textes franco-danois : arbejdspapirer*, 109-116.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact rucforsk@kb.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

L'Estoire de Griseldis : drame laïc¹

Michel Olsen

I

Ce texte dramatique, rédigé en 1395, probablement pour le mariage d'Isabelle de France avec Richard II d'Angleterre,² présente plusieurs centres d'intérêt. Certes, il ne s'agit pas d'un chef-d'œuvre, d'un 'monument' littéraire. Mais il représente un des exemples pas trop nombreux d'un théâtre médiéval à la fois sérieux et laïc, et il peut servir de document utile pour l'étude de la technique dramatique contemporaine, plus précisément de l'adaptation de textes narratifs pour le théâtre. Comme le note Mario Roques, il suit très fidèlement l'adaptation faite par Philippe de Mézières de la version latine que Pétrarque avait tirée de la célèbre dernière nouvelle du *Décameron* de Boccace ;³ mais que veut dire, au fond, une transposition fidèle? Les problèmes que pose la mise à l'écran d'un roman nous ont appris qu'il n'y a jamais transposition mécanique.

Le texte est donc une adaptation dramatique de la célèbre histoire de Griselda/Griseldis, dont abondent les adaptations, narratives, poétiques, dramatiques. Il reprend ainsi un des sujets les plus répandus que nous ait légués le Moyen Age. Je peux renvoyer à ce propos au

¹ *L'Estoire de Griseldis en rimes et par personnages* (1395). Publiée d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque Nationale par Mario Roques. Textes littéraires Français, Paris, Genève 1957. Ce texte reprend une communication faite à la *Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval* : Ninth International Colloquium, Odense d. 3.-9. août 1998.

² cf. M. Roques, introduction p. ix.

³ Je cite le texte de Mézières d'après Golenistchef-Koutousoff, Elie: *L'Histoire de Griseldis en France au XIV^e et au XV^e siècle*. Paris 1933, Slatkine Reprints, Genève 1975. (Ce volume contient également la version latine de Pétrarque).

travail d'équipe guidé par le professeur Raffaele Morabito auquel j'ai participé.⁴

Pour rappel de mémoire : dans la nouvelle de Boccace, le marquis Gualtieri est prié par ses hommes de prendre femme afin d'assurer un héritier au comté. Il s'incline finalement à condition que ses hommes acceptent qu'il puisse choisir qui que ce soit. Il jette son dévolu sur la pauvre Griselda à qui il impose un pacte : ni en actes ni en paroles elle ne devra s'insurger contre les décisions de son mari. Après des noces splendides viennent les épreuves : son mari éloigne ses deux enfants, que Griselda doit croire tués, puis il la répudie, prétendant qu'il va épouser une jeune fille belle et noble. Arrivent à point nommé le fils et la fille, désormais adolescents, de Griselda, qui reprend son statut d'épouse bien-aimée de Gualtieri. Pétrarque suit les grosses articulations de ce récit, tout en y introduisant certaines modifications, dont j'évoquerai quelques-unes dans mon exposé.

II

Notre *Estoire* « suit donc pas à pas la traduction de Philippe de Mézières ou en développe dramatiquement les indications. »⁵ Mais dès qu'on change de genre, la transposition ne peut jamais être automatique. Un texte est toujours plein de lacunes, comme nous l'a appris l'esthétique de la réception, et dans une transposition, l'adaptateur se trouve dans une situation de lecteur, avec la grande liberté qui incombe à celui-ci de développer ou de laisser tomber telle ou telle indication.

A utiliser une définition de la coupure entre scènes dramatiques assez courantes : l'entrée ou la sortie d'un personnage, déplacement spatial ou saut temporel, j'en compte environ quatre-vingts. Pour la commodité de l'exposé on peut subdiviser les scènes qui résultent de cette opération – ressortissant à une bien autre dramaturgie, il est vrai – en trois catégories : (1) mises en scène d'un segment de texte déjà

⁴ cf. Morabito, Raffaele (ed).: « La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo ». *Studi sul Boccaccio* 17 1991.

⁵ comme l'affirme avec justesse Mario Roques. p. ix.

dialogué, (2) développement d'indications furtives, de résumés, voire de présupposés (la comparaison montre qu'un mot suffit pour développer une scène) et (3) ajouts pur et simples. Je ne dirai rien sur les développements des parties déjà dialoguées; quant aux ajouts, notamment les scènes de bergers, j'y reviendrai dans ma deuxième partie. Restent les amplifications de brèves indications de la source. Je pense qu'elles nous mettent à même de mesurer l'énorme distance qui nous sépare de la dramaturgie médiévale. Prenons un exemple : l'envoi d'un messenger pour chercher un secrétaire; nous assistons à son appel; un chevalier va chercher le messenger nommé Trop Joliet (v. 550-557), puis nous suivons Trop Joliet en chemin vers le secrétaire (v. 558-567), l'arrivée chez celui-ci et son acceptation (v. 568-573), à quoi s'ajoute encore la rédaction de l'invitation aux noces du marquis (v. 551-641).

Ce procédé se répète à propos du serviteur qui doit feindre de tuer les enfants de Griseldis, et qui éprouve de la pitié. Le développement de ce personnage jusqu'à sa mise en scène a pu d'ailleurs être sollicité par un personnage type que nous connaissons des contes de fées et de certains *miracles*, tant français qu'italiens : le serviteur chargé de tuer la belle persécutée et qui finit par s'apitoyer sur sa victime, l'abandonnant dans la forêt.⁶ C'est le cas également pour le voyage à Rome, qui fut un autre poncif des miracles contemporains.

Est-il vraiment question d'un manque de technique, d'un savoir-faire défectueux ? Ou, bien au contraire, ces « scènes de liaisons », ces voyages sur scène ont-ils fait les délices du public ? Tel semble être le cas pour les *Miracles de Nostre Dame*, dont la technique a été bien étudiée par Dorothy Penn.⁷

⁶ V. p. ex. miracles 29, 31, 37 in *Miracles de Nostre Dame par personnages, d'après le Manuscrit de la Bibliothèque nationale*, éd. Gaston Paris et Ulysse Robert, I-VII 1876-1883. Société des Anciens Textes Français 6, Paris. Et du côté italien : *La rappresentazione di Santa Guglielma, La rappresentazione di Stella, La rappresentazione di Uliva* in L. Banfi (ed): *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*. UTET, Torino 1973 (1963).

⁷ *The Staging of the "Miracles de Nostre Dame par personnages" of Ms Cangé*. Publications of the Institute of French Studies, New York 1933.

Puis il y a les scènes de la vie privée, notamment la naissance, la conversation avec la nourrice, le sevrage. Elles témoignent d'un grand intérêt de la vie domestique, et quant aux nourrices, elles ne sont même pas mentionnées dans la source, mais on avait recours à leurs services dans les couches aisées; il s'agit donc du développement, non d'un élément textuel, mais d'un pur présupposé.

La rédaction des documents, invitations, fausses bulles papales, permettant la répudiation témoignent du prestige de l'art d'écrire, avec la distinction entre les minutes et les grosses. A propos des bulles faintives, notre *Estoire* commet d'ailleurs une erreur par rapport à sa source : l'évêque envoyé à Rome par le marquis pour demander des lettres permettant la répudiation de Griseldis rapporte des « bulles authentiques » (v. 1933), et, contrairement aux texte de Mézières, il ne résulte pas de l'*Estoire* que le marquis l'ait mis dans son secret, mais le pape fait néanmoins copier des « bulles faintives » (didascalie après le v. 1895).

En ce qui concerne les scènes ajoutées, on s'étonne peu des scènes de chasse qui figurent dans grand nombre de miracles, français ou italien, pour représenter la vie des nobles, donnant en même temps l'occasion de rencontres (entre un prince et la belle persécutée par exemple). Dans notre texte aussi, elles sont prodigieusement développées; les chiens sont appelés par leurs noms et parfois par leurs qualités. Les scènes de bergers ont pourtant une fonction plus importante que celle d'intermède comique, j'y reviendrai.

III

Puis il y a la teneur idéologique. Est-il sûr que notre *Estoire* reproduise point par point la version de Philippe de Mézières, reproduisant assez fidèlement celle de Pétrarque ? Comme on le sait, Pétrarque a modifié sur plusieurs points importants le récit de Boccace; je me bornerai à quelques exemples significatifs. Tout d'abord, la signification globale, attribuée au récit dans les commentaires métanarratifs, change de façon radicale : Chez Boccace, la conduite de Gualtieri reste incompréhensible, c'est ce que dit le texte lui-même. Chez Pétrarque Valterius agit, un peu comme

Dieu, pour éprouver sa Griseldis, c'est ce qu'il dit dans son monologue conclusif, qui est en quelque sorte l'allégorèse du récit. Nous retrouvons cette idée dans l'adaptation de Mézières et même – sous forme très effacée – dans notre *Estoire* :

Saichent donc tuit qui le contraire
Pensoient que j'ai voulu faire
Espreuve dure et rigoureuse
De ma bonne et loyal espeuse
E non mie la condempner (v. 2477-81).

Paroles quasi énigmatiques pour qui ne connaît pas Pétrarque. Certes, notre texte suit très fidèlement la version de Mézières, mais cela n'empêche nullement que la perspective chrétienne n'ait été mise en veilleuse. Et cela d'autant plus que la pièce se termine par une scène comique entre deux bergers, pleine de malentendus à base phonétique. Les explications de la conduite de notre duc manquent de l'arrière-fond chrétien qui les aurait rendues compréhensibles. C'est peut-être au mari qu'une partie du public aura attribué le droit « d'éprouver » sa femme !

Curieusement, l'autre thème introduit par Pétrarque dans le récit énigmatique et scandaleux de Boccace : Griseldis comme exemple pour les femmes, n'est pas non plus souligné, sinon dans le titre, repris d'ailleurs du texte de Mézières : Griseldis est « le Miroir des dames mariées ». D'ailleurs, après avoir évoqué cette interprétation, aussi bien Pétrarque que Mézières hésitent, voire refusent de proposer Griseldis comme modèle de la femme mariée. Contrairement à ce qui sera le cas dans les adaptations faites dans l'aire culturel germanique, Pétrarque et Mézières écartent plutôt cette interprétation en faveur de celle d'une épreuve imposée par Dieu. La disparition presque totale de l'aspect religieux crée d'ailleurs quelques problèmes : elle axe la compréhension sur la constance de Griseldis, pour reprendre l'heureuse expression de Mario Roques (p. xviii). Mais cette constance, à quelle fin sert-elle ? Et pourquoi le marquis, se fait-il rapporter toutes les réactions de sa femme ? On est induit à penser, avec Mario Roques, que « le marquis ne doute ni de l'amour ni de la soumission de Griseldis, mais bien de leur caractère absolu et durable. Le marquis est-il un autre Curieux Imper-

tiennent qui aurait mérité le sort du personnage cervantesque (comme le suggère la conclusion de la nouvelle de Boccace), mais qui se retrouve en fin de compte rassuré sur la vertu de sa femme ? Il arrive, tout au moins, à pénétrer le fin fond de l'âme de Griseldis. Au lieu de faire de la psychologie moderne, ne convient-il pas mieux se rappeler que chez Pétrarque et Mézières le marquis est devenu une figure de Dieu dont le regard pénètre l'âme, représentée par Griseldis ? Dans notre texte, la dimension religieuse disparue, reste justement la constance, mais devant quoi ? Peut-être devant la « fortune ». Le prologue propose à l'auditoire féminin d'entendre ce dur récit afin que :

... pregnant en passiënce

Celles à qui vient pestillence (malheur, v. 13-14).

Autrement dit, nous nous retrouvons, du moins quant à la valeur de l'exemple, presque revenus au point de départ : chez Boccace, une lecture plausible voit dans Gualtieri la figure de la fortune; aussi se contente-t-il des réactions de Griselda, sans vouloir pénétrer dans sa conscience. Par contre, c'est Pétrarque, conséquent avec son interprétation figurale voyant dans la relation entre Griseldis et Valterius l'image du rapport entre l'âme et Dieu, qui a rendu l'âme de Griseldis limpide.⁸ D'autre part, le duc de notre *Estoire*, garde quand même les traits plus humains que lui avait attribués Pétrarque, mais une fois l'allégorie religieuse estompée, ce duc devient inconsistant où Gualtieri était énigmatique.

Passons à autre chose. Notre texte opère une curieuse distinction entre masculin et féminin. Chez Mézières, on chante les louanges de Griseldis. La nouvelle mariée sait s'occuper « du gouvernement de l'ostel et de ce qui appartient aux dames sagement et diligamment s'entremettoit » (III,29-30) mais, en l'absence de son princier mari, elle sait également prendre soin du « salut de la chose publique » (III,35-36). Or, *l'Estoire* opère un découpage, attribuant aux dames les louanges des soins

⁸ J'ai développé cette idée dans : « Les Silences de Griselda ». *Mélanges d'Etudes médiévales offerts à Helge Nordahl à l'occasion de son soixantième anniversaire*. Solum, Oslo 1988, pp. 129-141.

du foyer (v. 1071-1090) et aux chevaliers les éloges des interventions politiques (v. 1237-1259).

La présence du populaire est encore un trait qui distingue notre *Estoire* de sa source. En effet, le peuple est présent, bien contrairement au récit de Pétrarque. Il s'agit, notamment, de quelques scènes entre deux bergers. Dans la première (v. 1091-1236), les deux compères discutent sur les mérites respectifs de la chevalerie et de la bergerie, caractérisée par le culte de l'amour, donc l'utilisation du topos de la vie campagnarde simple. Puis, les bergers qui plaignent le sort de Griseldis (v. 2040-67), tout en rapportant des ouï-dire sur le nouveau mariage du marquis, dépassent de nouveau leur rôle comique, ce qui est encore le cas dans la scène finale, comique elle aussi, mais dont la teneur idéologique est la promotion sociale d'une de leur semblables – l'humble Griseldis, la fille du peuple :⁹

Certainement, j'en ai grant joye.

C'est grant honeur a bergerie (v. 2601-02)

On pourrait essayer d'avancer un peu plus dans l'interprétation de cette présence. Il est vrai, sans doute, que la représentation du peuple sert souvent aux nobles d'amusement, mais la question fondamentale est selon moi, si la représentation parle au peuple ou bien si, pendant les festivités, le peuple était spectateur, sinon les bergers, du moins le menu peuple des villes. Dans ce cas là, les deux scènes de bergers persuadent au fond au peuple de prendre son destin en patience (ce serait le cas de la première) tout en y ajoutant un élément de rêve. Le tout pourrait avoir pour fonction de concilier au roi la bienveillance de ses fidèles sujets.

Quoiqu'il en soit et malgré sa fidélité à tout épreuve, il est un point sur lequel l'auteur de l'*Estoire* s'écarte de sa source. Boccace attribue

⁹ V. Christien Ostrowski : *Griselde ou la fille du peuple*. Drame en 3 actes et 5 tableaux en vers par C. O. Préface d'Anaïs Ségalas, Paris 1849 et M. Olsen : « Griselda, *Fabula e ricezione* ». *Diffrazioni. Griselda. 2. La Storia di Griselda in Europa*, ed. R. Morabito. Japadre editore, l'Aquila, 1991, pp. 253-264 et « Griselda – omskrivninger og værdiforskydninger ». *Griselda-temaet gennem tiden. Mindre Skrifter udgivet af Laboratorium for Folkesproglige Middelalderstudier*. Odense universitet Nr. 9, 1992, ed. Leif Søndergaard, pp. 9-31.

une certaine importance aux « hommes » de Gualtieri. Chez Pétrarque, pour aller un peu vite, ses hommes deviennent des courtisans, respectueux et obéissants. Dans notre texte, les courtisans ou 'hommes' reprennent un rôle plus actif : ils discutent dans une scène particulière (v. 158-275), avant de s'adresser à leur marquis, puis, après le discours fait au marquis s'engage un débat pour ou contre le mariage (v. 340-435). Le chevalier le plus ancien, s'adressant au marquis, lui dit « O tu marquis, notre seigneur ... », et, plus tard : « Tes hommes doncques, et tes subges tres humblement te prient » à quoi correspond dans l'*Estoire* :

Chier sire, Dieu vous croisse loz
Et vous doint honneur, paix et joye !
Je suis voz homs, ou que je soye,
Et vous mes sires naturelz ;
Et vez ci vos humbles subgez,
Des plus grans une grant partie,
Avec le commun qui deprie
Ensemble eux ma conclusion (v. 276-283)

N'y a-t-il pas comme une spécification par rapport au texte de Mézières ? (Notons d'ailleurs, entre parenthèses, que ce passage solennel, dans un texte qu'on dirait plutôt écrit en moyen français, contient quelques occurrences de cas sujets de la vieille déclinaison, ce qui pourrait indiquer l'usage d'une formule solennelle, toute faite).

Le rapport seigneur – homme est clairement énoncé. Le peuple est spécifié en « les plus grands » et « le commun »; on est tenté de comprendre que l'ancien chevalier doit 'aide et conseil' à son seigneur. Au fond, un autre retour à Boccace, vers les normes de la société féodale, telles à peu près qu'on les trouvait dans sa nouvelle et qui gardaient certainement leur importance à une époque – par ailleurs militairement désastreuse pour la chevalerie française – à propos de laquelle on a parlé de réféodalisation.¹⁰

¹⁰ A propos du rôle des « hommes » de Gualtieri, v. « Les Silences de Griselda » ... p. 132, v. note 8.

Comme souvent, une réécriture, une adaptation, voire même ce qui peut sembler au premier coup d'œil une pure « copie »,¹¹ peut cacher des divergences, sinon capitales, du moins dignes d'être notées ; et ces divergences peuvent souvent être expliquées par les égards au publics différents auxquels les textes sont destinés. En l'occurrence nous passons d'un Pétrarque, empreint de l'esprit des nouvelles *signorie* italiennes, à la cour française, d'esprit encore féodal.

¹¹ M. Olsen : « Copista o creatore? Giovanni Sercambi riscrive l'ultima novella del *Decameron* ». *Analecta romana instituti danici* XVII–XVIII, 1989, p. 127–132.